

1206845
A
CL

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

EXPLORATION DE LA MATIÈRE PHOTOSENSIBLE À L'ÈRE NUMÉRIQUE PAR
L'UTILISATION DU STÉNOPÉ, LES MANIPULATIONS EN CHAMBRE NOIRE ET
LA RÉALISATION D'UNE INSTALLATION PHOTOGRAPHIQUE

MÉMOIRE-CRÉATION
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN ARTS VISUELS ET MÉDIATIQUES

PAR
JANIE JULIEN-FORT

MARS 2013

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Je tiens d'abord à remercier ma directrice de recherche Sylvie Readman, professeure à l'Université du Québec à Montréal, pour sa rigueur, sa disponibilité, son regard éclairé et son esprit critique. Sans elle, je serais encore perdue dans les méandres de mes idées. Je remercie spécialement Jean-Guy Longpré, technicien en travaux pratiques au laboratoire de photographie pour ses judicieux conseils et son ouverture devant mes explorations inédites en chambre noire. Je tiens à exprimer ma reconnaissance envers les professeurs que j'ai côtoyés tout au long de mon parcours universitaire et qui m'ont permis d'évoluer dans mon cheminement. Je tiens à exprimer ma gratitude à Mario Côté, à Alain Fleischer, à Jean-René Lorand et à Olivier Anselot qui m'ont ouvert les portes du Studio national des arts contemporains Le Fresnoy pour un stage de recherche-crédation. Je lève mon chapeau à tous les collègues étudiants qui m'ont accompagnée dans cette aventure et qui ont su se mobiliser pour leurs convictions au printemps dernier. Cette maîtrise n'aurait jamais été la même sans l'appui des collègues, artistes et acteurs du milieu culturel, sans oublier tous les auteurs qui ont nourri mes réflexions sur l'image. Je suis également reconnaissante envers l'École des arts visuels et médiatiques de l'Université du Québec à Montréal et le fonds québécois de recherche société et culture pour les bourses de recherche. Finalement, j'exprime ma sincère gratitude envers la fondation Sylvie et Simon Blais pour leur soutien à la relève en arts visuels et pour l'accueil de mon exposition *Le spectre des lucioles* entre les murs de la Galerie Simon Blais.

TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES FIGURES.....	V
RÉSUMÉ	VI
INTRODUCTION	1
CHAPITRE I	
LE CONTEXTE DE RÉALISATION DES IMAGES : UN SINGULIER ENTRELAÇS D'ESPACE ET DE TEMPS	3
1.1 Le désir et l'impulsion photographique.....	3
1.2 Retour à un outil primitif : le sténopé.....	4
1.3 Chercher l'« aura » de l'horizon.....	7
CHAPITRE II	
CHOISIR LE TEMPS DILATÉ, CHOISIR L'IMAGINAIRE.....	10
2.1 Latence et processus de création.....	10
2.2 Vestiges	11
2.3 Le flou	12
CHAPITRE III	
LE PROCESSUS DE CRÉATION : ESPACES ET GESTES PHOTOGRAPHIQUES	14
3.1 L'extérieur : la collecte d'images	14
3.2 La chambre noire : l'exploration matérielle	16
3.3 L'atelier : association et montage	16
3.4 L'espace d'exposition.....	21
CHAPITRE IV	
TRACES	23
4.1 Blessure	23
4.2 Sur la disparition de l'image.....	25
CHAPITRE V	
LES SPECTRES : ENTRE ÉVÈNEMENT LUMINEUX ET RETOUR DU MORT	28
5.1 Une pratique de la photographie hantée	28
5.2 Mort, transfiguration et lumière.....	29
CHAPITRE VI	
LE SPECTRE DES LUCIOLES	32
6.1 Description de l'exposition.....	32
6.1.1 Visage : autoportrait.....	35
6.1.2 Paysage : lieux imaginaires.....	36
6.1.3 Particules : abstraction poussiéreuse.....	37
6.1.4 Connecter les points de l'univers.....	38
6.1.5 Le titre de l'exposition.....	39
6.2 Mise en contexte : résistance.....	40

LISTE DES FIGURES

Figure	Page
1.1 Janie Julien-Fort, 2004, <i>Sans titre (Grèce)</i> , contact du négatif, 10 x 13 cm.....	5
1.2 Janie Julien-Fort, 2010, <i>Autobus</i> , contact du négatif, 5,5 x 16 cm.....	6
1.3 Janie Julien-Fort, 2010, <i>Camion</i> , image Polaroid positive, 6 x10 cm et épreuve chromogène tirée du négatif, 100 x 75 cm.....	6
1.4 Jacques-Louis-Mandé Daguerre, 1838, <i>Vue sur le boulevard du Temple</i> , daguerréotype sur plaque de cuivre. Munich, Bayerisches National Museum.....	8
3.1 Janie Julien-Fort, 2011, vue d'atelier, documentation numérique.....	17
3.2 Wolfgang Tillmans, 2012, <i>Wolfgang Tillmans</i> , vue d'installation, Museu de Arte Moderna de São Paulo, exposition organisée par la Serpentine Gallery, Londres.....	18
3.3 Janie Julien-Fort, 2011, test d'installation, documentation numérique.....	19
3.4 Janie Julien-Fort, 2007-2012, <i>Punctum bleu</i> , épreuve chromogène, 90 x 75 cm.....	20
3.5 Janie Julien-Fort, 2012, vue d'ensemble de l'exposition <i>Les spectres célestes</i> , dans le cadre de l'exposition collective <i>Collision 8</i> , Parisian Laundry.....	21
4.1 Janie Julien-Fort, 1994, <i>Mon dernier jour d'école</i> , image Polaroid, 10 x 13 cm.....	24
4.2 Éric Rondepierre, 1996-1998, <i>Convulsion</i> , R3 sur aluminium, 71 x 100 cm.....	26
4.3 Janie Julien-Fort, 2010-2011, <i>L'oisillon</i> , épreuve chromogène, 100 x 75 cm.....	27
5.1 Michel Lamothe, 1991, <i>Le baiser de l'Acropole</i> , épreuve chromogène, 100 x 60 cm....	29
6.1 Janie Julien-Fort, 2012, vue de l'exposition <i>Le spectre des lucioles</i> présentée à la Galerie Simon Blais, documentation numérique.....	33
6.2 Janie Julien-Fort, 2012, <i>Le spectre des lucioles</i> , détail d'exposition.....	34
6.3 Janie Julien-Fort, 2012, <i>Le spectre des lucioles</i> , détail d'exposition.....	34
6.4 Janie Julien-Fort, 2010, <i>Madone</i> , épreuve chromogène, 50 x 60 cm.....	35
6.5 Janie Julien-Fort, 2011, <i>Alzina (Arbre)</i> , épreuve chromogène, 20 x 25 cm.....	36
6.6 Janie Julien-Fort, 2010, <i>Amas rouge</i> , épreuve chromogène, 50 x 60 cm.....	38

RÉSUMÉ

Ce mémoire-création fait état de mon exploration des dimensions temporelles et spatiales de la matière photosensible. J'y explique comment ma pratique de la photographie se déploie dans le temps et l'espace par l'utilisation du sténopé, les expérimentations en chambre noire et la création d'une installation qui prend la forme d'une constellation de photographies. Les sujets abordés traitent de mes motivations artistiques, de mon processus de création, de la question de la trace et des spectres comme problématiques pour terminer par une description de mon exposition de fin de maîtrise, *Le spectre des lucioles*, et sa mise en contexte dans le cadre de notre époque dominée par l'imagerie numérique. Je tâche de démontrer dans quelle mesure cette exploration de la photographie analogique se vit dans la latence et comment l'expérience de l'espace traverse l'ensemble de ma recherche-création. Je suppose que les directions que prennent mes projets concourent aux temps et aux lieux différés relatifs à l'exploration des propriétés physiques, chimiques et optiques de ce média. L'exploration des spécificités propres à cette matière passe par l'expérience du visible vécue lors de la prise de vue et la découverte des accidents qui surviennent lors des explorations matérielles; elle s'opère ensuite dans la sélection des images pour se terminer par la mise en œuvre d'un dispositif de présentation. Tout au long de cette recherche, j'ai analysé dans quelle mesure les diverses traces chimiques et lumineuses sur la surface de l'image influencent la perception d'une proposition artistique. En privilégiant un accrochage dynamique, j'invite le spectateur à créer ses propres associations entre les images. En conclusion, cette recherche m'amène à clarifier comment s'incarne une approche expérimentale de la photographie argentique dans le contexte actuel de la prolifération des images.

Mots clés : Arts visuels, Photographie, Espace, Temps, Sténopé, Chambre noire, Installation

INTRODUCTION

Au cours de la dernière décennie, la photographie s'est transformée radicalement. Les grands laboratoires et les entreprises autrefois prospères délaissent graduellement la production de matière photosensible au profit de nouvelles technologies numériques. À ce titre, le film *Kodak* (2006) de l'artiste Tacita Dean tourné dans l'usine Kodak de Chalon-sur-Saône à la veille de sa fermeture porte un regard pertinent sur cette industrie en déclin¹. De nombreuses pratiques d'art actuel telles que celles d'An-My Lê, d'Anne Collier et de Liz Deschenes tendent à faire réfléchir aux propriétés matérielles de la photographie. Ces approches posent des questions essentielles sur la signification de faire de la photographie dans un univers de plus en plus numérisé. Dans ce contexte, il m'apparaissait incontournable d'examiner les propriétés chimiques, physiques et optiques de la matière photosensible.

J'ai consacré cette recherche-crédation à l'exploration et à l'expérimentation de procédés photographiques analogiques en étudiant les particularités propres au travail de la matière photosensible à l'aube de sa disparition au profit de l'imagerie numérique. Tout au long de cette recherche, je me suis concentrée sur l'expérience que cette matière me permettait de faire de l'espace et du temps en explorant le sténopé et la manipulation chimique des images en chambre noire. Je me suis demandé comment la période de latence nécessaire à la réalisation d'un projet en photographie argentique influence le processus de création. Par des explorations matérielles, je me suis questionnée sur l'apparition de traces et d'accidents à la surface de l'image et sur l'impact perceptuel qu'ils ont sur la perception de celle-ci. Je me suis ensuite interrogée sur la présentation de ces expériences et sur leur déploiement dans une exposition.

¹ Ce film nous présente la production de pellicule photosensible, mais les machines sont alimentées de papier Kraft, ce qui permet à l'artiste de nous montrer à la lumière du jour ces infrastructures vouées à fonctionner uniquement dans le noir total.

Ce mémoire-création présentera l'ensemble des réflexions qui ont ponctué ma recherche. Je commencerai par une mise en contexte présentant mes motivations à travailler avec le sténopé dans une quête de l'« aura » photographique. J'expliquerai en second lieu comment le rapport entre les temps différés et l'imaginaire se présente dans ma pratique artistique. En troisième lieu, je développerai sur l'espace et les gestes de mon processus de création. Je m'intéresserai quatrièmement à la notion de trace en tentant de cerner son influence sur la perception de l'image. Le cinquième chapitre sera consacré aux spectres à la fois fantomatiques et lumineux, j'y aborderai le rapport de la photographie avec la mort et la lumière. Le chapitre qui clôture ce mémoire décrira plus en détail mon exposition de fin de maîtrise, *Le spectre des lucioles*, et dans quelle mesure ma production artistique s'inscrit dans le contexte actuel.

1.1 Le sens de l'expérience photographique

La photographie me fascine depuis toujours. Elle m'attire particulièrement lorsqu'un accident de vue, un détail de mécanisme ou de fabrication altèrent la surface de l'image. Ces images s'opposent à des images des autres précédentes, gardiennes d'un ordre mystérieux.    mes débuts, l'absence de sens de mes images de laboratoire relev  it du supplice et pourtant, gr  ce à la photographie scientifique me révélant, j'ai commencé à me lier. Les images s'opposaient à mes débuts être une quête de la lumière et de la vie. J'ai compris alors que la l  ge de l'image qui s'opposait être la quête photographique et la réception de l'image être une quête, que l'acte de la photographie être une quête et que même la notion photographique être une quête.

J'ai même compris de plus en plus que j'ai pour la photographie même dans l'expérience photographique une quête de la lumière. Cela passe par la réception de ma réception de la l  ge de la vie, la réception de la lumière et la réception de la l  ge de la vie. J'ai compris de plus en plus que j'ai pour la photographie même dans l'expérience photographique une quête de la lumière. Cela passe par la réception de ma réception de la l  ge de la vie, la réception de la lumière et la réception de la l  ge de la vie. J'ai compris de plus en plus que j'ai pour la photographie même dans l'expérience photographique une quête de la lumière. Cela passe par la réception de ma réception de la l  ge de la vie, la réception de la lumière et la réception de la l  ge de la vie.

CHAPITRE I

LE CONTEXTE DE RÉALISATION DES IMAGES : UN SINGULIER ENTRELAÇS D'ESPACE ET DE TEMPS

Qu'est-ce au fond que l'aura? Un singulier entrelacs d'espace et de temps : unique apparition d'un lointain, aussi proche soit-il. Reposant par un jour d'été, à midi, suivre une chaîne de montagnes à l'horizon, ou une branche qui jette son ombre sur le spectateur, jusqu'à ce que l'instant ou l'heure ait part à leur apparition c'est respirer l'aura de ces montagnes, de cette branche. (Benjamin, 1931/1996, para. 6).

1.1 Le désir et l'impulsion photographique

La photographie me fascine depuis toujours. Elle m'attire particulièrement lorsqu'un accident fortuit, un défaut de mécanisme ou de fabrication altèrent la surface de l'image. Ces images m'apparaissent comme des trésors précieux, gardiennes d'un secret mystérieux. À mes débuts, l'attente du retour de mes négatifs du laboratoire relevait du supplice et pourtant, quand la photographie numérique est apparue, j'ai commencé à me lasser. Les images s'accumulaient sur mes disques durs sans que je trouve matière à créer. J'ai compris alors que le laps de temps qui s'écoulait entre le geste photographique et la réception de l'image était trop court, que j'avais besoin de la période de latence que m'offrait la matière photosensible pour attribuer une valeur aux images.

J'en suis venue au constat que l'intérêt que j'ai pour la photographie réside dans l'expérience physique qu'elle me permet de faire du monde. Cela passe par la nécessité de me restreindre lors de la prise de vue, la manipulation en chambre noire et la découverte subséquente des images pour en faire des assemblages. Je prends plaisir dans l'attente et la latence. J'utilise la photographie argentique afin de vivre une expérience qui se développe à l'aide de

phénomènes optiques et chimiques. Je m'approprie ainsi le caractère évènementiel de la photographie par le biais d'une incessante quête de hasards.

Cette quête s'inscrit dans la fabrication de sténopés et à travers les manipulations matérielles qui en découlent lors des prises de vue. Elle se poursuit subséquemment dans des expérimentations chimiques qui m'amènent à utiliser des procédés de développement alternatifs et artisanaux. J'utilise l'instabilité du médium, les accidents, les ratages et les apparitions fortuites pour créer des images qui se situent à la limite du réel et de l'imaginaire. Enfin, cette recherche prend tout son essor à la fin du processus. Par une attitude d'ouverture relative à l'existence matérielle des photographies, je donne forme à des assemblages organiques et lumineux, brefs, à de véritables constellations photographiques.

1.2 Retour à un outil primitif : le sténopé

En 2004, j'ai fabriqué mon premier sténopé grand format afin de l'utiliser lors d'un voyage en Grèce. J'y ai fait quatre photos. Le résultat de cette expérience s'est avéré déterminant, car la facture visuelle de ces images était stupéfiante. À travers celles-ci, les personnages translucides laissaient deviner le paysage à l'arrière-plan, comme s'ils se fondaient les uns dans les autres. J'y découvrais un monde oscillant entre l'illusion et le réel. Parmi cet ensemble, une des photographies demeurait indéchiffrable (*voir* fig. 1.1). Comme j'avais attendu presque un an avant de la faire développer, son origine m'était désormais inconnue puisqu'aucun élément ne pouvait me donner d'indices sur le contexte de prise de vue.



Figure 1.1 Janie Julien-Fort, 2004, *Sans titre (Grèce)*, contact du négatif, 10 x 13 cm.

L'image étant devenue presque abstraite, je me questionnais sur sa valeur indicielle. Il ne restait de ce geste photographique que des traces laissées par la lumière ayant brûlé la pellicule, sans forme ou repères identifiables. À la surface du négatif reposaient quelques taches éparses et colorées que les réactions chimiques avaient révélées. Véritable image emblématique, ce cliché témoignait essentiellement de ses origines photographiques matérielles, de cette écriture lumineuse fixée sur un support. Dans ces traces photosensibles, de nouveaux territoires s'offraient à moi. Ces territoires fictifs qui n'existaient que par l'image se présentaient à moi comme une ouverture de possibilités suspendues hors du temps et de l'espace.

À la suite de cette expérience, j'ai élaboré un modèle de sténopé conçu spécialement pour voyager. Il a été fabriqué à l'aide d'une petite boîte de chocolat. Elle donne à voir une vision panoramique, très grand-angulaire. Sans système de visée, ni objectif, la lumière pénètre à travers ce réceptacle par un petit orifice de 0,5 mm. Ce diamètre est déterminant lors de la prise de vue, car il me permet d'estimer la durée d'exposition des images.



Figure 1.2 Janie Julien-Fort, 2010, *Autobus*, contact du négatif, 5, 5 x 16 cm.

Autre caractéristique, cette caméra est munie d'un système rechargeable qui me permet d'utiliser le film 120 mm comme support sensible. Ce choix me permet ainsi de réaliser six images panoramiques de grande qualité sur une même pellicule ou de superposer les prises de vue. Ce qui donne à voir occasionnellement une séquence couverte de strates produites par la superposition et les infiltrations lumineuses (voir fig. 1.2).

J'ai également fabriqué un second modèle sur lequel je fixe un dispositif photographique qui permet de travailler avec le film à développement instantané. La version positive d'une même image est très différente de son double négatif qui doit être traité à l'aide d'un javellisant, ce qui produit des brûlures et des polarisations colorées. À ces altérations, de multiples croisements de courbes colorimétriques (provoquées par l'irrégularité des températures) s'ajoutent également lors de leur traitement. Il en résulte des images étonnantes aux couleurs saturées. (voir fig. 1.3)



Figure 1.3 Janie Julien-Fort, 2010, *Camion*, image positive Polaroid, 6 x 10 cm et épreuve chromogène tirée du négatif, 100 x 75 cm.

Avec ce dispositif, je ne peux ni cadrer, ni réaliser de gros plans, je dois constamment présumer ce qui apparaîtra sur la pellicule. Comme les temps d'exposition sont de plusieurs secondes, je choisis de déposer la caméra au sol afin qu'elle soit en contact direct avec le lieu, ce qui présente un point de vue inhabituel de l'espace. Cela me permet de mettre au premier plan la topographie d'un endroit. Les traces du sol qui s'impriment sur la pellicule donnent des indices sur la nature du lieu, sa fréquentation, son industrialisation, le trajet des gens, leurs modes de locomotion et leur histoire.

Dans le contexte de mes prises de vue, le sténopé a l'avantage de passer inaperçu. Il me permet d'échapper à certaines contraintes imposées par la présence de l'œil inquisiteur (l'objectif) de l'appareil photo et m'apporte une certaine liberté d'action. Les passants qui se questionnent sur la nature de mes gestes peinent parfois à croire que je fais de la photographie. Lorsqu'ils s'inquiètent de leur apparition sur l'image, je leur réponds que les temps d'exposition nécessitent plusieurs secondes et que leur présence passagère dans le cadre de l'image ne sera que fantomatique.

1.3 Chercher l'« aura » de l'horizon

La photographie *Vue sur le boulevard du Temple* de Daguerre (voir fig. 1.4) a exercé une grande influence sur ma pratique. Cette image m'interpelle encore aujourd'hui, car elle nous présente un lieu déserté situé au cœur de Paris. Par la vitesse des déplacements, une infinité de présences a réussi à échapper à la vue. Une seule figure humaine située à l'avant-plan occupe les lieux. Cette image a été réalisée au moyen d'une longue exposition lumineuse. Walter Benjamin (1931/1996) soulève que cette « accumulation lumineuse » produite par la durée de l'exposition confère aux photographies anciennes leur « grandeur ». Dans mon travail, je cherche à atteindre ce « singulier entrelacs d'espace et de temps » décrit comme l'« aura » par Benjamin en captant dans l'horizon (par de longues durées d'exposition) des phénomènes tels que le mouvement des gens, le vent ou la transformation de la lumière du jour. Comme dans les photographies anciennes, le temps semble en suspension dans mes images. Elles évoquent à la fois le passé, s'inscrivent dans la culture contemporaine et se présentent comme une vision d'un futur possible évoquant un événement à venir.



Figure 1.4 Jacques-Louis-Mandé Daguerre, 1838, *Vue sur le boulevard du Temple*, daguerréotype sur plaque de cuivre. Munich, Bayerisches National Museum.

À cette dimension « auratique » du médium se conjugue dans mon travail photographique, une très courte distance focale couvrant de très larges horizons aux profondeurs de champ infinies. La proximité du sol embrassant de si lointaines étendues permet de penser l'image comme de possibles horizons fictifs, ouverte à la méditation et aux mirages. Georges Didi-Huberman (2009) apporte une distinction intéressante entre image et horizon :

L'image est peu de choses : reste ou fêlure. Un accident du temps qui le rend momentanément visible ou lisible. Tandis que l'horizon nous promet le tout, constamment derrière sa grande ligne fuyante. Un horizon, comme son nom l'indique en grec, c'est à la fois l'ouverture et la limite de l'ouverture qui définit soit un progrès infini soit une attente. » (p. 74)

Ce rapport particulier entre image et horizon serait propre au médium photographique. Dès son apparition, la photographie « a ainsi été accueillie comme le moyen le mieux adapté pour suivre et maîtriser la troublante extension de l'horizon du regard. Pour répondre au vertige suscité par la soudaine conscience de son ampleur et de sa profusion. » (Rouillé, 2005, p. 41)

En conclusion, par le biais de la photographie, je m'ouvre à l'ampleur du monde et aux « accidents du temps ». J'ai décidé de consacrer ma recherche à la photographie argentine par le retour à un outil aussi primitif que le sténopé, car il me permet de redécouvrir une étendue de visible imperceptible à l'œil nu. L'image qui résulte des phénomènes chimiques, physiques et optiques tels que l'accumulation lumineuse due au temps d'exposition propre à la matière photosensible me permet de faire l'expérience de nouveaux territoires proposés essentiellement par l'image. Le caractère hasardeux de cette démarche présente une ouverture vers de nouvelles dimensions fictives et anachroniques. Ainsi, le temps et l'espace s'entrelacent pour présenter des sujets contemporains porteurs de l'« aura » des photographies anciennes.

« The photograph is not an image in real time, it's not a virtual image, or a simulated image, etc. It is an object and it retains the moment of the capture, the suspension of the exposure, the single displacement, which allows the image to exist in its own right, in other words, as something different to the real object, in other words, as it does in other words as the moment in which the world of the object coincides with the image, which produces images instead of becoming them, no longer exist as images, already speaking. The photograph renders the notion of disappearance. This single displacement gives the object the image, the chance of a previous existence » (Baudrillard, 1997, p.30)

2.1 L'image en processus de création

Mon travail se veut une tentative d'ajuster le temps et de le suspendre. Cela commence évidemment par la distance que j'ajoute pour me rendre du point de départ à l'espace de prise de vue, ma destination. C'est-à-dire que je prends des photos essentiellement lors de mes voyages, la route me fondamentale, inhérente, indissociable, elle me permet d'atteindre un état d'esprit de découverte. C'est lors de tels déplacements entre deux points que j'établis un rythme de voyage et un itinéraire à travers lequel je diffuse ce que j'y cherche.

« Tout ce que la photographie n'est pas une image en temps réel, ce n'est pas une image virtuelle ou une image simulée, etc. Elle est un objet, elle conserve le moment de la prise, le moment de l'exposition, le déplacement unique qui permet à l'image d'exister dans son propre droit, en d'autres termes, comme quelque chose de différent de l'objet réel, en d'autres termes, comme une image, en d'autres termes, comme le moment où le monde de l'objet coïncide avec l'image, ce qui produit des images au lieu de devenir elles-mêmes, déjà parlant. La photographie rend la notion de disparition. Ce déplacement unique donne à l'objet l'image, la chance d'une existence précédente » (Baudrillard, 1997, p.30)

CHAPITRE II

CHOISIR LE TEMPS DILATÉ, CHOISIR L'IMAGINAIRE

«The photograph is not an image in real time, it's not a virtual image, or a numerical image, etc. It is analogical, and it retains the moment of the negative, the suspense of the negative, this slight displacement which allow the image to exist in its own right, in other word, as something different to the real object; in other words, as illusion- in other words, as the moment in which the world of the object vanishes into the image, which synthetics images cannot do because they no longer exist as images, strictly speaking. The photograph retains the moment of disappearance. This slight displacement gives the object the magic, the discrete charm of a previous existence. »² (Baudrillard, 1997, p.30)

2.1 Latence et processus de création

Mon travail se veut une tentative d'étirer le temps et de le suspendre. Cela commence évidemment par la distance parcourue pour me rendre du point de départ à l'espace de prise de vue, ma destination. Comme je prends des photos essentiellement lors de mes voyages, la route est fondamentale, initiatique, méditative, elle me permet d'atteindre un état d'esprit de découverte. C'est lors de mes déplacements entre deux points que j'établis un rythme de voyage et un itinéraire à travers lequel je définis ce que j'y chercherai.

² Trad. La photographie n'est pas une image en temps réel, ce n'est pas une image virtuelle ou une image numérique, etc. Elle est analogique, et elle conserve le moment du négatif, le suspense du négatif, ce léger déplacement qui permet à l'image d'exister dans son propre droit, en d'autres termes, comme quelque chose de différent de l'objet réel, en d'autres termes, comme une illusion, en d'autres termes, comme le moment où le monde de l'objet disparaît dans l'image, ce que les images synthétiques ne peuvent pas faire parce qu'elles n'existent plus comme images à proprement parler. La photographie conserve le moment de la disparition. Ce léger déplacement donne à l'objet la magie, le charme discret d'une existence antérieure.

Le temps prend son importance également dans les longues périodes d'exposition nécessaire à la prise de vue avec un sténopé. Comme il n'y a pas d'obturateur mécanique, et que le temps d'exposition varie en fonction de la lumière et de la grosseur du trou, le geste photographique devient ainsi très concret et acquiert toutes sortes de résonances symboliques. Pendant la période où la lumière brûle les sels d'argent sur la pellicule, le temps continue de passer et rien ne cesse tout à fait de bouger. La pellicule enregistre cette lumière qui s'accumule, ces fragments de temps et ces mouvements infimes.

Une longue période sépare le travail de prises de vue, le développement des négatifs et l'impression des planches-contacts. Plusieurs années peuvent s'écouler avant que je ne définisse l'usage que je réserverai à une image. Cette période d'incubation me permet ainsi de me détacher des souvenirs physiques de la situation de prise de vue initiale afin de percevoir les qualités intrinsèques aux photographies, leur valeur et leur portée.

Dans cette perspective, la période de latence et de discontinuité propre aux procédés analogiques est un moment privilégié à l'intérieur de mon travail de création. « *The discontinuity of the subject in time and space, its solitude, and its disjunction from the world, are all correlative with the discontinuity of the object itself and with its obsessional character.* »³ (Baudrillard, 1997, p. 30) Ces temps différés de matérialisation de l'image agissent de manière très stimulante et se transforment en véritables périodes d'« incubation » qui permettent une réinterprétation ouverte du processus créatif. Chacun des projets entamés simultanément se chevauchent, s'influencent, se distancient et se rejoignent pour ne faire parfois qu'une ou se scinder en plusieurs œuvres différentes.

2.2 Vestiges

Selon Susan Sontag (1973/2008), les objets photographiques seraient des « fantômes de papier » : « Les photos sont, bien entendu des artéfacts. Mais leur pouvoir d'attraction tient à ce que, dans un monde jonché de vestiges photographiques, elles semblent aussi avoir le

³ Trad. La discontinuité de l'objet dans le temps et l'espace, sa solitude et sa disjonction du monde sont en corrélation avec la discontinuité de l'objet lui-même et avec son caractère obsessionnel.

statut d'objets trouvés : tranches de monde découpées de façon aléatoire. » (p. 103) Je travaille par accumulation, je collecte des « tranches de monde » comme on ramasse des objets utilitaires en espérant leur trouver un usage. Je conserve toutes mes expérimentations plus ou moins concluantes en aspirant éventuellement à les intégrer à mes nouveaux projets. Lorsque je travaille sur de possibles assemblages, j'ai recours à cette banque d'images que j'ai accumulées au cours de nombreuses années. Soudainement, le souvenir d'une image réalisée il y a longtemps remonte à ma mémoire. Une image qui m'a paru insignifiante lors de sa découverte initiale prend quelquefois tout son sens à l'intérieur d'un assemblage particulier, comme la pièce manquante d'un casse-tête.

Mon exposition de fin de maîtrise s'est ainsi constituée au moyen de cette immense banque d'images non retenues, en attente et en latence, réalisées antérieurement. J'ai surtout utilisé celles prises lors des explorations pour les projets *Réminiscence* en 2009 et *À ciel ouvert* en 2007. J'y présente également des autoportraits (dans lesquels j'apparais sans visage perceptible) faits en 2010 pour le projet intitulé *Jour de pause*. Dans le contexte de ce présent projet d'exposition, chaque image renvoie ainsi à l'ensemble des préoccupations qui ont construit ma réflexion autour du médium photographique. Elles témoignent de l'évolution de ma pratique à la manière d'une genèse.

2.3 Le flou

Mon exposition de fin de maîtrise présente des images dont le sujet est passablement voilé. Nous avons l'impression de les contempler derrière un nuage de brume. Cette facture visuelle évoque les fonds marins tout en conservant une dimension aérienne. Comme dans un mirage, le temps et l'espace y semblent en flottement. Les flous et les altérations donnent l'impression de contempler un passé très lointain. On se prend à imaginer ce que l'image a pu être en constatant ce qui en reste. Le flou contribue à cette impression énigmatique de suspension temporelle.

Selon Serge Tisseron (1996), la photographie délibérément floue

ne prétend pas fixer un fragment du monde, mais témoigner au contraire de l'impossibilité d'y parvenir. Son objet privilégié n'est pas une portion d'espace, mais la durée elle-même, ou plutôt la façon dont elle étend son ombre sur notre perception des choses. La photographie floue est un fragment de temps dont l'objet a brouillé l'empreinte, plutôt qu'un objet brouillé par le temps. (p. 57)

Cette « dynamique artificiellement interrompue » proposée par le flou se développe à partir d'une évocation directe à un « passé lointain » qui situe matériellement mes images en relation aux photographies produites au siècle dernier. Cette antériorité se trouve court-circuitée par le contenu même des images qui présentent des lieux contemporains à l'état d'abandon. Ces ruines, ces vestiges du présent télescopé en lointain produisent une étrange inquiétude relativement aux effets de collision recherchés entre les temporalités.

En conclusion, la dimension temporelle s'inscrit à l'intérieur de ma recherche à la fois dans le processus de création, dans la collecte de vestiges, dans les images réalisées antérieurement et à travers la matérialité du médium. Devant mes photographies nous avons l'impression de contempler au futur ce qui adviendra du présent que nous vivons. Telle une vision prémonitoire.

CHAPITRE III

LE PROCESSUS DE CRÉATION : ESPACES ET GESTES PHOTOGRAPHIQUES

3.1 L'extérieur : la collecte d'images

Ma quête d'images se présente d'abord dans un esprit de découverte. Elle se vit dans l'errance. Je travaille avec la photographie essentiellement lors de mes déplacements. Lorsque je voyage, je suis à l'affût d'images à capter dans l'étendue du monde visible. À travers cette quête, je cherche à transgresser ma condition d'étrangère en tentant de découvrir un point de vue singulier et inédit face à ces nouveaux horizons. « Le voyage devient une stratégie dont le but est d'accumuler des photographies. L'activité même de photographier a un effet calmant et atténue le sentiment de désorientation générale que le voyage a toute chance d'exacerber. » (Sontag, 1973/2008, p. 24)

Comme Atget tel que décrit par Benjamin (1931/1996), je cherche « ce qui se perd et ce qui se cache » (para. 6) dans les lieux que je visite souvent pour la première fois. Je m'intéresse à ce qui reste, aux vestiges et aux traces. Un amas de chaises dans une ruelle au Guatemala, une carrière en Abitibi, une maison abandonnée sur d'anciennes mines d'ardoise à Angers, un amphithéâtre antique où se pressent les touristes en Turquie interpellent mon regard photographique.

Faire de la photographie c'est une façon pour moi d'être présente au monde qui m'entoure et de le découvrir, de le voir, le sentir. Dans son essai *Le sujet photographique* (2010) Panayotis Papadimitropoulos décrit l'expérience du photographe découvrant son sujet comme allant d'un rapport physique à la fois sensoriel et intellectuel à l'environnement immédiat.

Il l'accueille instant par instant, vue par vue, fragment par fragment. Dans un court laps de temps se forme en lui l'unité virtuelle du sujet, composée de visions, de sons, mais aussi d'odeurs et de tant d'autres détails. Des images faites par d'autres photographes, des récits lus ou racontés et que sais-je encore surgissent dans son imagination et forment la matrice du sujet. Le photographe sent tout de suite que là, il fera des photos. (p. 118)

Je vis la recherche d'images dans le monde visible, comme une chasse. Munie de mon appareil, je demeure à l'affût : « c'est le sujet qui s'offre au photographe et non l'inverse » (p.118). Chaque découverte visuelle se présente à moi comme un événement. J'anticipe ce que mon appareil pourrait m'offrir, je simule mentalement un cadrage, je dépose la caméra au sol et j'attends comptant les secondes dans ma tête, imaginant les fantômes qui apparaîtront sur la pellicule. Mon appareil photo se situe ainsi dans le prolongement de mon regard, il est à la fois détaché de mon corps et en contact avec mon imaginaire. Il donne à voir du visible jusqu'à l'invisible des lieux. Mes gestes, mon parcours et ce qui attire mon attention sont dictés par lui.

Lorsqu'on observe les mouvements d'un homme muni d'un appareil photo (ou plutôt d'un appareil photo muni d'un homme), on a l'impression d'une personne à l'affût : on croirait voir le geste séculaire du chasseur paléolithique dans la toundra. La seule différence est que le photographe ne chasse pas son gibier dans la prairie ouverte, mais dans le taillis des objets culturels; et les chemins qu'il emprunte sont façonnés par cette taïga artificielle. (Flusser, 2004, p. 35)

À cette étape, le travail consiste essentiellement à « se rendre disponible pour accueillir le sujet » (Papadimitropoulos, 2010, p. 118). Ce n'est que le début du processus de création. Par la suite, cette collecte de matière première servira à développer un projet, dont la forme et les interrelations me sont, à ce moment, inconnues. Sans être capable de nommer le sujet précis à ce moment, je sais instinctivement ce que je dois chercher, je demeure cependant ouverte aux surprises que me réserve ma caméra.

Si le sujet photographique se construit matériellement image par image, cela ne veut pas dire que l'auteur n'en a pas une vision globale dès le début. Pendant ces premiers moments, le photographe est passif, le sujet lui est actif. Le sujet se présente comme un tout compact et indivisible; comme une matière informe qui ne demande qu'à se transformer en forme. (Papadimitropoulos, 2010, p. 118)

3.2 La chambre noire : l'exploration matérielle

Le retour à la sédentarité consiste à développer les négatifs et à réaliser de nombreuses explorations chimiques. À l'espace extérieur de découverte se substitue l'espace clos, sombre et personnel de la chambre noire. Je travaille avec des procédés de développement artisanaux, comme le Cafénol C, révélateur fait de café, de lessive et de vitamine C. Je lance des chimies sur le papier ou je traite les négatifs à l'eau de Javel. Je teste les limites de la matière afin qu'elle me révèle ses qualités intrinsèques. Ce travail de manipulation chimique de l'image s'inscrit de manière définitive et m'incite à tirer profit des erreurs et de l'instabilité du médium. À la suite de cette étape, les négatifs sont agrandis plein cadre, à la manière des vestiges et des artéfacts qui ont traversé des expériences décisives. Comme les paysages qui y sont représentés, les photographies portent les marques des événements et des cataclysmes qu'elles ont traversés.

3.3 L'atelier : association et montage

C'est en découvrant les résultats de ma collecte et de mes expérimentations que j'entre dans une autre phase du travail. Je m'approprie ces images comme auteur et je commence à tracer les lignes directrices de mon projet. Je recense ce travail sur la matérialité des images, j'y découvre des éclats lumineux, des poussières, des personnages fantomatiques et d'autres phénomènes menant à l'abstraction. À travers cette collecte visuelle, je cherche à développer un sujet qui va au-delà du référent identifiable. Je réfléchis aux possibilités d'assemblages. Je tente de créer des relations avec d'autres images réalisées auparavant, parfois même lorsque j'étais enfant. Ces associations d'images prennent en considération les éléments chromatiques, l'ambiance qui se dégage des images, leur positionnement dans l'espace et le sujet représenté. Chaque déplacement et modification de format transforment la dynamique qui s'installe entre les images. Je cherche dans ma banque de photographies accumulées au cours des années diverses formes de résonances particulières qui permettront de créer une synergie entre elles.



Figure 3.1 Janie Julien-Fort, 2011, vue d'atelier, document numérique.

Cette façon de travailler me permet d'adopter une attitude d'ouverture puisque mes projets ne sont jamais tout à fait clos. Les images peuvent revivre dans un nouveau projet, à travers d'autres couleurs et dans d'autres formats. Je peux également créer de nouvelles associations en leur conférant une portée inexplorée, inventer de nouvelles histoires et créer de nouvelles relations, de nouveaux raccords, de nouveaux enchaînements. Rien n'est définitif et ces multiples changements de sens m'amènent parfois à renommer les images utilisées préalablement puisque la forme de présentation leur confère de nouvelles significations et que le titre permet de guider le spectateur dans son interprétation.

Tout au long de mon parcours, je n'ai cessé de me questionner sur le dispositif d'installation à privilégier qui permettrait au regard de circuler de manière fluide entre ces images issues de divers contextes de prises de vues et de multiples expérimentations. J'ai vite convenu que l'installation linéaire, avec un début et une fin, ne convenait ni au type d'images et d'imaginaire que je cherchais à créer, ni à la façon très organique par laquelle je vivais le

processus de création. La question qui a ponctué toute ma maîtrise fut : comment présenter toutes ces images éparses accumulées au fil des ans? Comme au cinéma, je devais trouver des liens de temporalité, de spatialité et de causalité entre les images. Je cherchais un moyen d'isoler certaines photographies et d'en regrouper d'autres, de jouer avec les couleurs, les contrastes et les formats.

J'ai commencé à réaliser des montages visuels sous forme de constellations s'apparentant à celles de Yan Giguère et de Wolfgang Tillmans (voir fig. 3.2). Cette forme me permet de travailler de façon organique en fonction des couleurs, des sujets représentés, du format des images et des espaces qui les séparent. Dans ce type d'assemblage, chaque modification, chaque choix possède une importance capitale.



Figure 3.2 Wolfgang Tillmans, 2012, *Wolfgang Tillmans*, vue d'installation, Museu de Arte Moderna de São Paulo, exposition organisée par la Serpentine Gallery, Londres.

Comme en témoignent les tests d'installation réalisés en atelier (voir fig. 3.3), ce type d'installation dynamique, rappelant les murs d'investigation des enquêtes policières, permet des associations libres. Les images agissent comme les indices d'une énigme à reconstituer. Le regard du spectateur chemine entre elles et crée des filiations comme on relie les points d'une constellation. Cette circulation du regard stimule la découverte et la recherche. Le spectateur est invité à reconstruire une histoire par fragments.

Dans cette optique, j'ai choisi de travailler avec des formats divers, déterminés en fonction de la spécificité des images. Dans l'exposition *Le spectre des lucioles*, la dimension des portraits est à échelle humaine, tandis que les images abstraites qui proposent un aspect moléculaire ou irradié se présentent en grand format. Les paysages évanescents sont quant à eux de dimensions variées. Le spectateur se trouve donc à réagir à ces ensembles de manière dynamique en établissant des rapports de proximité, d'intimité, d'association et de croisements à la lecture de ces arrangements.

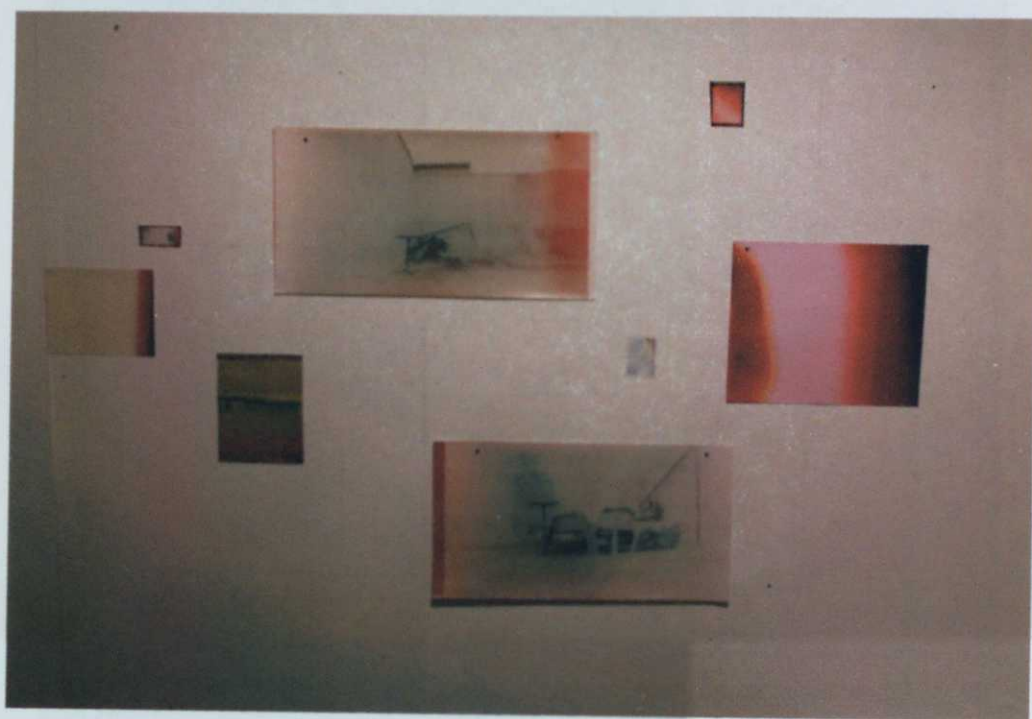


Figure 3.3 Janie Julien-Fort, 2011, test d'installation, documentation numérique.

Je considère le mur comme un immense tableau sur lequel j'assemble des éléments visuels. Les éléments géométriques, les diagonales, les courbes et les points qui figurent sur les images comme le point bleu en plein centre de *Punctum bleu* (voir fig. 3.4) guident notre regard et établissent un itinéraire contemplatif.

Comme dans un texte, un cheminement se dessine dans les espaces existant entre les photographies. Ceux-ci agissent comme des silences et des pauses qui deviennent aussi importants que les images elles-mêmes. La distance entre les photographies crée un rapport syntaxique entre les éléments. Cela ponctue la dynamique de lecture.



Figure 3.4 Janie Julien-Fort, 2007-2012, *Punctum bleu*, épreuve chromogène, 90 x 75 cm.

3.4 L'espace d'exposition

La dynamique de l'espace d'exposition génère chez moi le développement de nouvelles stratégies d'installation. Les paramètres architecturaux influencent la structure de mes ensembles photographiques.

En mars 2012, j'ai présenté l'exposition *Les spectres célestes* dans le « Bunker » de la galerie Parisian Laundry (voir fig. 3.5) qui est un lieu singulier. Le Bunker est un espace sombre, sans éclairage naturel, les murs y sont très accidentés et le plafond, très élevé. À ces difficultés matérielles s'ajoutait le partage de l'espace avec une autre artiste qui présentait une sculpture monumentale.



Figure 3.5 Janie Julien-Fort, 2012, Vue d'ensemble de l'exposition *Les spectres célestes*, présentée dans le cadre de *Collision 8*, Parisian laundry.⁴

⁴ La sculpture est l'œuvre *Deadline* de Mélanie Martin.

À partir de ces particularités, j'ai cherché à considérer les images comme des événements lumineux, des étoiles éparées. La sélection et l'organisation de celles-ci se sont développées à l'aide de la figure métaphorique de la Voie lactée. La dynamique de ce lieu, m'a ainsi amenée à déployer mon travail en hauteur et à suspendre certaines images, les rendant presque inaccessibles au regard. La lecture de ces ensembles exigeait un certain effort de perception. Le spectateur se trouvait ainsi contraint à une expérience physique des images dans son rapport au lieu.

En conclusion, ma pratique photographique s'élabore autour de nombreux espaces. Elle débute à l'extérieur lors de la prise de vue et se poursuit dans la chambre noire lors des explorations matérielles. Je travaille également en atelier lorsque je procède à la sélection des images et aux tests d'installation. Le tout se termine par l'investissement de l'espace d'exposition.

4.1. L'image

J'ai réalisé l'image *États d'âme pour d'Édouard* (voir fig. 4.1) en 1994. Malgré son statut d'œuvre, je m'y suis attachée et je l'ai conservée pendant toutes ces années pour l'offrir finalement à cette exposition de fin de Master. Aujourd'hui, la préservation de ce geste photographique m'apparaît malgré la violence de la dédicace comme une nécessité. Cette image émerge en ce lieu très significative sur le plan de mon travail en photographie. Elle constitue pour moi de nombreux questionnements sur le statut de geste photographique historique, d'un geste toujours insaisissable dans l'esprit dans une œuvre historique d'un geste une trace éphémère. Qu'est-ce qui devrait figurer dans ce vide laissé par l'immanence de la matière? Quel est le véritable sujet de cette image à présent? Pour le photographe? Et pour le simple spectateur? Que l'est-il passé? Quel événement est devenu? Dans quel lieu?

CHAPITRE IV

TRACES

Mais qu'est-ce qu'une trace? Ce qui reste ou ce qui se perd? Ou l'articulation des deux? Cette notion de trace se compose d'une présence et d'une absence. Par conséquent la trace obtient une dimension temporelle. Et si Marc Tamisier opère une distinction entre « les traces laissées par le temps » et « les traces du temps lui-même », nous pourrions éventuellement articuler le premier avec une présence et le second avec une absence. Parce que le temps passe si nous le pensons au présent, il n'est déjà plus, il est déjà devenu passé. Et l'absence se lit avec le passé, comme présence qui s'est passée, qui est passée. Son passage laisse des traces. La notion de trace exprime une contradiction entre une existence et une inexistence, entre la vie et la mort, entre un être et un non-être. [...] La trace constitue une réalité autre que le fait, que l'objet. (Liakou, 2009, p. 138-139)

4.1 Blessure

J'ai réalisé l'image *Mon dernier jour d'école* (voir fig. 4.1) en 1994. Malgré son ratage exemplaire, je m'y suis attachée et je l'ai conservée pendant toutes ces années pour l'intégrer finalement à cette exposition de fin de maîtrise. Aujourd'hui, la préservation de ce geste photographique m'apparaît malgré la violence de la déchirure comme une réussite. Cette image demeure en ce sens très significative sur le plan de mes intérêts en photographie. Elle soulève chez moi de nombreux questionnements sur la nature du geste photographique lui-même, cette coupure temporelle dans l'espace dans une vaine tentative d'en garder une trace matérielle. Qu'est-ce qui devait figurer dans ce vide laissé par l'instabilité de la matière? Quel est le véritable sujet de cette image à présent? Pour le photographe? Et pour le simple spectateur? Que s'est-il passé? Quel événement est dissimulé dans cette cicatrice?



Figure 4.1 Janie Julien-Fort, 1994, *Mon dernier jour d'école*, image Polaroid, 10 x 13 cm.

Dans son essai *La photographie, le néant* (1986) Fernandez Carrera avance que « le *punctum* [est] quelques détails qui attirent spécialement l'attention, telle une "blessure". » (p. 19) Dans ce cas particulier, le *punctum* a été remplacé par cette blessure matérielle. Cette déchirure incarne à mes yeux à la fois l'illusion, la réalité tangible et la fragilité de l'objet photographique. Cette image évoque également l'étroite relation qu'entretient la photographie avec le temps, les réactions chimiques et la lumière. Depuis ce ratage photographique, je tente inlassablement par divers moyens d'arriver à la limite entre l'apparition et la disparition de l'image en superposant successivement des traces laissées par les événements chimiques et lumineux sur le support filmique.

4.2 Sur la disparition de l'image

Dans son texte *Loving a disappearing image*, Laura U. Marks (1997) propose une réflexion digne d'intérêt concernant l'irréversible disparition des images et la réaction émotive qu'elle provoque chez le spectateur. Ses observations se développent principalement à l'aide d'un corpus de films expérimentaux dont la surface semble se désintégrer comme dans le film *The Color of Love* (1994) de l'artiste Peggy Ahwesh. L'œuvre a été réalisée au moyen d'un film pornographique 16 mm trouvé dans les rebuts. L'émulsion se désintègre et les couleurs dansent devant nos yeux, effaçant partiellement les corps dénudés des protagonistes. Les scènes érotiques et des corps nus émergent de l'abstraction visuelle soumise au défilement de la pellicule accidentée. Les corps représentés semblent maintenant porter eux-mêmes les cicatrices du film qui se dégrade. Les séries photographiques *Moires* et *Précis de décomposition* d'Éric Rondepierre (1996-1998) constituées de fragments agrandis de films d'archives dont l'image a été corrodée par le temps présentent des dommages semblables (voir fig. 4.2).

Marks tente de définir le rapport affectif que l'on entretient avec une image qui se dégrade en rapprochant sa désintégration de notre mort inéluctable. « *These images appeal to a look that does not recoil from death but acknowledges death as part of our being.* »⁵ Il en résulte une réaction affective inconsciente lors de la perception de ce mouvement de disparition de l'image.

*«This sort of look, then, is not just about death, but about loving a living but non-coherent subject, an image that contains the memory of a more complete self. This look is a kind of reverse mirror stage: we identify not ("jubilantly") with a self that is more unified than we are, but with a self that is aging and disappearing.»*⁶(p. 104)

⁵ Trad. Ces images appellent un regard qui ne recule pas devant la mort, mais reconnaît la mort comme faisant partie de nous.

⁶ Trad. Ce genre de regard n'est pas seulement sur la mort, mais à propos d'aimer un sujet vivant, mais incohérent, une image qui contient la mémoire d'un état plus complet. Ce regard est une sorte de miroir inversé : nous l'identifions avec un être plus uni que nous, mais qui vieillit et disparaît.



Figure 4.2 Éric Rondepierre, 1996-1998,
Convulsion, R3 sur aluminium, 71 x 100 cm.

Cette réaction est produite selon Marks par la persistance de notre regard qui s'attarde à la surface de l'image et qui se trouve ainsi dispersé entre les diverses couches qui la composent. Cette forme d'errance visuelle rivée à la surface de l'image permettrait d'accéder à son sens et d'en saisir ainsi toutes les résonances selon Vilém Flusser (2004) :

La signification des images se trouve à la surface. On peut la saisir d'un seul coup d'œil – mais elle demeure alors superficielle. Veut-on approfondir la signification, c'est-à-dire reconstruire les dimensions qui ont été soumises par l'abstraction, il faut alors permettre au regard d'errer à tâtons à la surface. [...] Ainsi le regard suit-il un chemin complexe, formé pour une part de la structure de l'image, et pour une autre de l'intention du spectateur. (p. 9)

Devant une image qui semble disparaître, le spectateur doit chercher en lui-même le sens des traces laissées par la désintégration de l'objet représenté. Un questionnement s'engage alors inéluctablement sur ce qui devait figurer initialement à la surface de l'émulsion. Il doit se questionner également sur les motivations de l'artiste et la signification qu'il accorde au fait de présenter les images altérées. De ce point de vue, je perçois le spectateur comme un possible investigateur appelé à découvrir les énigmes et les phénomènes lumineux qui s'opèrent à l'intérieur de l'image en produisant des univers fictifs singuliers. J'aime également penser que celui-ci investira ces univers fictifs et recomposera artificiellement un devenir à ces images en latence.

Pour conclure, au sein de mon travail, c'est principalement ce mouvement de découverte des traces laissées par les accidents qui révèle la signification première des images, leur nature photosensible, leur réalité d'empreintes indicielles et illusoires à la fois. Ces traces renvoient aux multiples deuils que nous avons subis, aux repères qui s'effritent, à la fragilité de l'être et à celle de nos relations aux autres. À la surface accidentée de mes images plane également le mystère de notre disparition inévitable. Lorsque des brûlures, des égratignures ou une déchirure violente apparaissent sur la surface de l'image, elles témoignent d'un événement, d'un accident subi par l'image. Ces traces se présentent comme des cicatrices sur la peau et contribuent ainsi à nous rappeler la précarité de notre existence.



Figure 4.3 Janie Julien-Fort, 2010-2011, *L'oisillon*, épreuve chromogène, 100 x 75 cm.

CHAPITRE V

LES SPECTRES : ENTRE ÉVÈNEMENT LUMINEUX ET RETOUR DU MORT

Et ceci ou cela qui est photographié, c'est la cible, le référent, sorte de petit simulacre, d'eïdolon émis par l'objet, que j'appellerais volontiers Spectrum de la Photographie parce que ce mot garde à travers sa racine un rapport au « spectacle » et y ajoute cette chose un peu terrible qu'il y a dans toute photographie : le retour du mort. (Barthes, 1980, p. 22)

5.1 Une pratique de la photographie hantée

À travers les figures fantomatiques et l'impression de flottement qu'on y retrouve, mon travail évoque à certains égards la *photographie spirite*, type d'imagerie populaire au XIX^e siècle voué à la photographie d'ectoplasmes, de spectres, de fluides et autres phénomènes paranormaux. Cette pratique a d'ailleurs fait l'objet d'une exposition en 2008 au Musée régional de Rimouski intitulée *La photographie hantée par la photographie spirite*. Cette exposition retraçait l'influence de la photographie spirite sur la photographie contemporaine. On y présentait, entre autres, l'œuvre intitulée *Baiser de l'Acropole* (1991) de Michel Lamothe réalisée à l'aide d'un sténopé. Dans le texte de présentation du catalogue, on qualifie la photographie elle-même de hantée par le spectre de toutes les inventions photographiques désuètes et abandonnées au cours des années. « Le retour à une telle technique, alors que disparaît peu à peu la photographie analogique au profit du tout numérique peut être interprété comme la manifestation d'un revenant, comme si une pratique fort ancienne voulait se rappeler à notre mémoire. » (Lamarche et Rannou, 2008, p. 22)

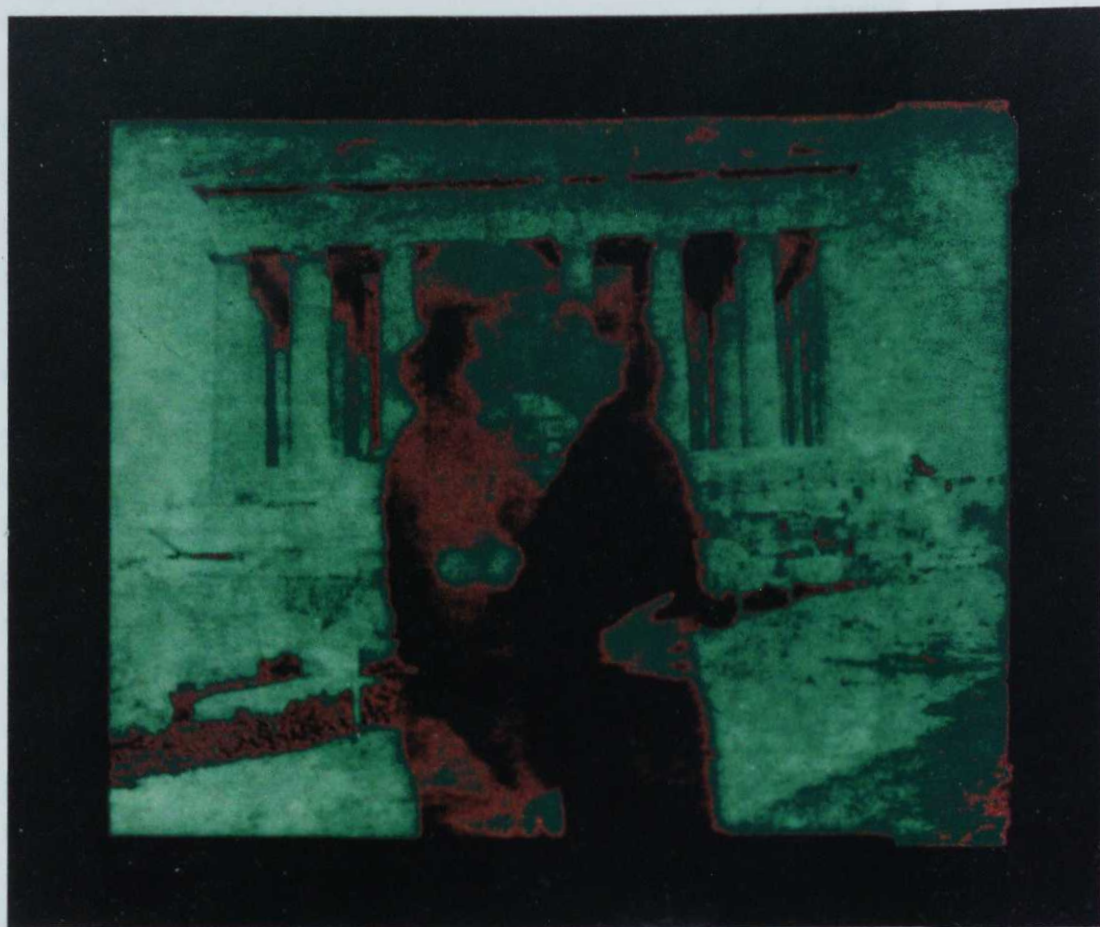


Figure 5.1 Michel Lamothe, 1991, *Le baiser de l'Acropole*, épreuve chromogène, 100 x 60 cm.

On décrivait la popularité de ce courant auprès de certains photographes expérimentaux de l'époque comme une recherche d'événements lumineux auxquels ils tentaient de donner une signification surnaturelle, en utilisant l'image comme preuve. « Considérant que l'essence de l'univers est lumineuse, il leur apparaît évident que l'activité du photographe consiste à traquer et à recueillir les empreintes lumineuses du monde, comme s'il s'agissait de réunir les véritables signatures des choses. » (p. 15)

5.2 Mort, transfiguration et lumière

Dès son apparition, la photographie fut associée à la mort. Baudelaire (1857/1975) écrit d'ailleurs dans *Le Rêve d'un curieux* adressé à Félix Nadar : « J'allais mourir » en parlant

d'aller se faire photographier. La photographie aurait, selon Barthes (1980), quelque chose de funèbre. Il commente ainsi son expérience de se faire photographier : « je ne suis ni un sujet, ni un objet, mais plutôt un sujet qui se sent devenir objet : je vis alors une micro-expérience de la mort (de la parenthèse) : je deviens spectre. » (p. 30) Fernandez Carrera (1986) va même jusqu'à comparer le photographe à un nécrophile, à ses yeux « la photographie assassine » (p. 50) et « tout portrait est une mise à mort de l'objet figuré » (p. 64)

Dès l'Antiquité, Lucrèce (tel que cité par Santini, 2009, p. 4) avança le principe de l'image-membrane (simulacre) voulant que de chaque corps émane un flux de fines membranes qui contiendrait en latence la substance visuelle de toute chose, telle une seconde peau volatile. La perception visuelle résulterait d'un contact de cette membrane avec l'œil, et survivrait ainsi à l'objet figuré. La photographie semble incarner matériellement le concept évoqué par Lucrèce. Elle est la membrane portant la trace des radiations lumineuses émanant de toutes choses laissées au contact d'une matière capable d'en garder la mémoire, photosensible ou numérique. Ainsi les images peuvent survivre à la disparition du corps source. « [p]uisque la photographie est alors appelée à substituer à la certitude insupportable de la dégradation la satisfaction d'une représentation non seulement figée, mais même transfigurée. » (Tisseron, 1996, p. 73) De cette manière, la photographie transcende son objet réel pour atteindre une autonomie. Si on considère la capacité de survivance des membranes photographiques à la disparition et au vieillissement de l'objet dont elles sont issues, elles présenteraient ce qui en reste, mais posséderaient également un devenir imaginaire.

Ma conception du lien entre mort et photographie rejoindrait davantage celle qu'a avancée Tisseron (1996). Il aborde la photographie comme une manière de témoigner du « rayonnement intérieur des objets indépendamment de la lumière ambiante, et ce rayonnement devient la métaphore d'une vie intérieure de l'image opposée à la mort de son modèle ». (p. 73) Chaque image serait à ce titre porteuse de sa propre lumière, comme un astre : « La photographie n'est plus l'ombre de son objet. Elle est la lumière intérieure en quelque sorte piégée, une lumière intérieure appelée à briller éternellement dans un scintillement triomphal. » (p. 73)

Le phénomène «auratique» serait similaire à celui du spectre lumineux des étoiles. Lorsque nous percevons la lumière émanant d'une étoile, elle a déjà brûlé, elle s'est éteinte, comme les photographies, que nous percevons à retardement. Celles que je réalise se comparent ainsi à des radiations lumineuses et colorées, des étoiles, des lucioles prises au piège sur du papier. L'aspect antique de celles-ci évoque la perception d'un objet qui aurait brillé, il y a déjà longtemps, mais qui aurait gardé en mémoire une certaine lueur.

CHAPITRE VI

LE SPECTRE DES LUCIOLES

Pas un visage qui n'enveloppe un paysage inconnu, inexploré, pas de paysage qui ne se peuple d'un visage aimé ou rêvé, qui ne développe un visage à venir ou déjà passé. Quel visage n'a pas appelé les paysages qu'il amalgamait, la mer et la montagne, quel paysage n'a pas évoqué le visage qui l'aurait complété, qui lui aurait fourni le complément inattendu de ses lignes et de ses traits? Même quand la peinture devient abstraite, elle ne fait que retrouver le trou noir et le mur blanc, la grande composition de la toile blanche et de la fente noire. Déchirement, mais aussi étirement de la toile par axe de fuite, point de fuite, diagonale, coups de couteau, fente ou trou : la machine est déjà là, qui fonctionne toujours en produisant visages et paysages, même les plus abstraits. (Deleuze et Guattari, 1980, p. 212)

6.1 Description de l'exposition

L'exposition *Le spectre des lucioles* présente des constellations de photographies sur lesquelles figurent des éléments divers tels que des visages, des arbres, des paysages et des abstractions (voir fig. 6.1). Les sujets représentés semblent souvent dissimulés sous une couche de poussière.

La présence d'un portrait structure chacun des ensembles photographiques. Ils sont mis en parallèle avec des paysages dévastés, des éléments de la nature tels qu'un arbre, des rayonnements lumineux et des abstractions moléculaires. Chaque composition a été élaborée autour d'une couleur dominante, présentant des rouges vermillon ou des bleus turquoise. Elles prennent un aspect à la fois minéral, aqueux, aérien ou ardent.

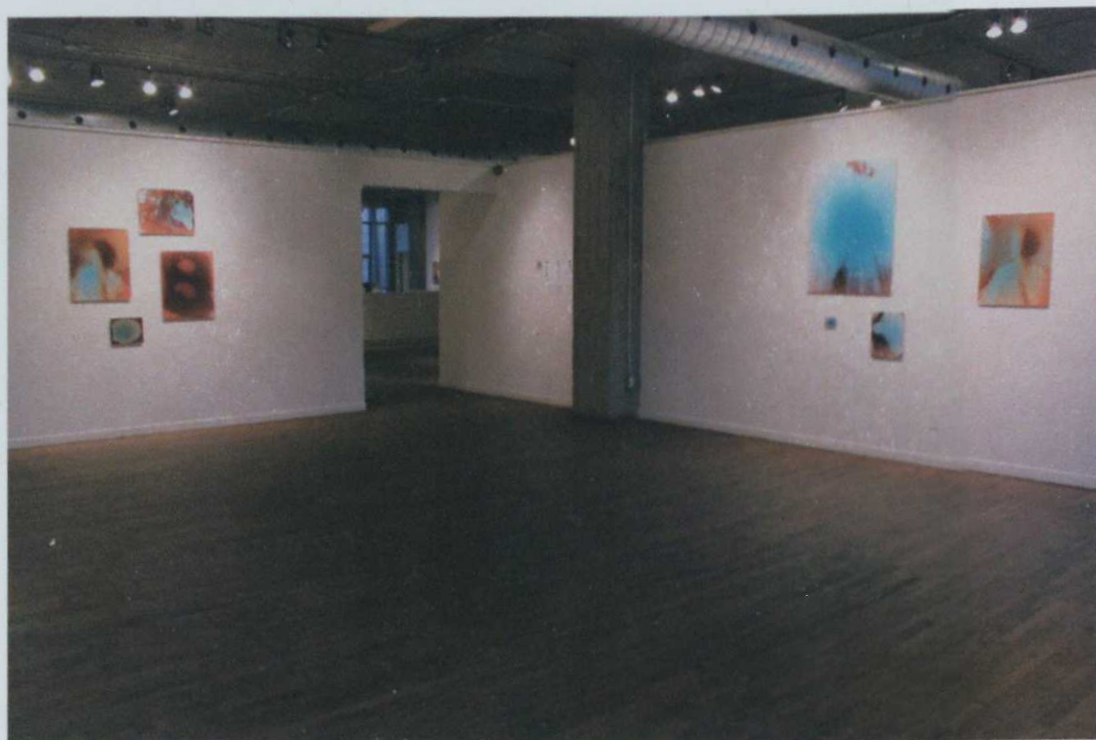


Figure 6.1 Janie Julien-Fort, 2012, vue de l'exposition *Le spectre des lucioles* présentée à la Galerie Simon Blais, documentation numérique.

L'ambiance qui se dégage des portraits a influencé directement la sélection des images qui l'avoisinait et leur disposition dans l'espace. Un portrait semblant refermé sur lui-même côtoie des images évoquant une vision intérieure, une implosion ou une trace d'hémoglobine et se présente dans un assemblage circulaire resserré (voir fig. 6.2). Un autre à l'allure irradiée avoisine quant à lui des images semblant avoir été prises au moment et à la suite d'une explosion dans une mise en espace plus éclatée (voir fig. 6.3). Un seul mur présente une image seule, *Punctum bleu* (voir fig. 3.4, p.25), un paysage dégarni présentant des amas de pneus dans lequel un point bleu apparaît en plein centre, cette image agit comme une cible, un référent, la clé de l'énigme évoquant à la fois le trou du sténopé, l'origine d'une explosion et un point de ponctuation.



Figure 6.2 Janie Julien-Fort, 2012, *Le spectre des lucioles*, détail d'exposition.

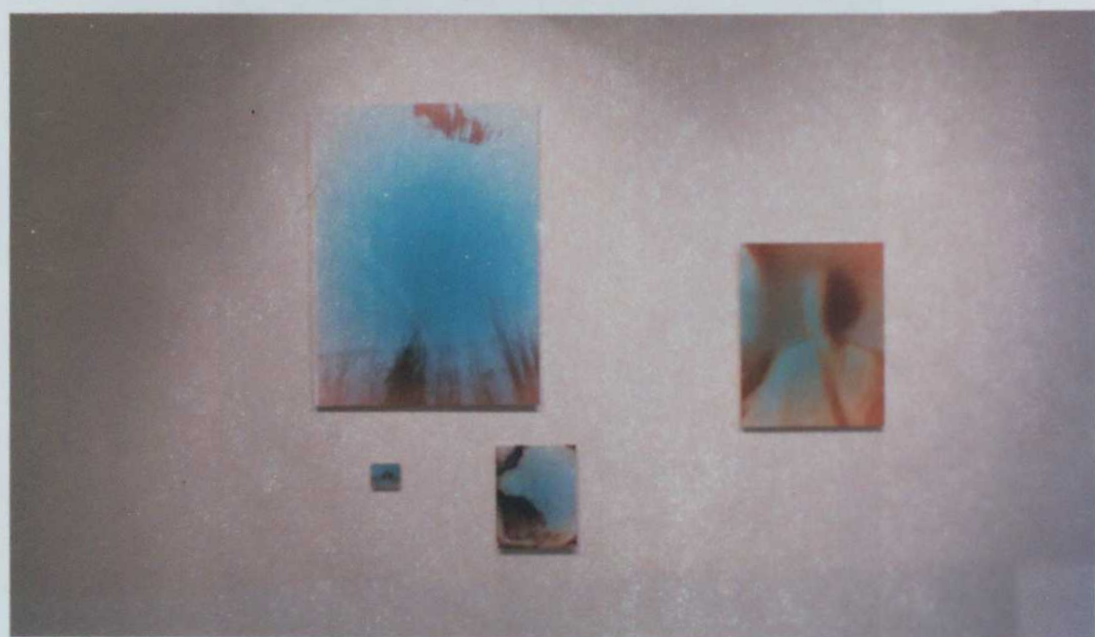


Figure 6.3 Janie Julien-Fort, 2012, *Le spectre des lucioles*, détail d'exposition.

6.1.1 Visage : autoportrait

L'exposition *Le spectre de lucioles* présente trois autoportraits dans lesquels j'apparais de manière indéfinie. Ces photographies ont été prises dans l'intimité de ma chambre. À la fois sujet et objet, je les ai réalisées en tâchant de demeurer immobile devant la caméra pendant une heure. L'ancrage spatial et temporel se situe aux antipodes des paysages qui ont été réalisés en voyage. Suspendus à la hauteur des yeux, ces portraits donnent à voir des présences évanescentes qui cherchent à produire un effet de dédoublement imaginaire du spectateur. « Le visage est dans toute photographie un objet fascinant et énigmatique par lequel le spectateur se trouve renvoyé brutalement à lui-même » (Tisseron, 1996, p. 103). Cette stratégie d'identification vise à introduire une forme de dérive qui permet d'instaurer un processus de contemplation et de mise en circulation des images.



Figure 6.4 Janie Julien-Fort, 2010, *Madone*, épreuve chromogène, 50 x 60 cm.

6.1.2 Paysage : lieux imaginaires

Les paysages et éléments naturels présentés ont été réalisés dans plusieurs pays. Pourtant, dans mes installations, ces espaces deviennent des lieux imaginaires évoquant à la fois un futur possible et un passé lointain malgré leur contemporanéité. Ils sont sans histoire, apparemment inhabités et difficilement identifiables. Ils ne révèlent nulle autre présence que celle du photographe puisque « [l]a voyance du photographe ne consiste pas à “voir” mais à se trouver là. » (Barthes, 1980, p. 80).



Figure 6.5 Janie Julien-Fort, 2011, *Alzina (Arbre)*, épreuve chromogène, 20 x 25 cm.

6.1.3 Particules : abstraction poussiéreuse

Les images abstraites, les traces photochimiques qui flottent parmi mes ensembles peuvent être interprétées comme des particules de poussière magnifiées à l'aide desquelles des références biologiques ou cosmiques brouillent les rapports entre l'infiniment petit et l'infiniment grand. En fait, les traces qui résident sur la majorité des images sont souvent de réelles particules poussiéreuses agglutinées sur la surface du négatif, qui ont été agrandies subséquemment. La photographie argentique possède une relation trouble avec la poussière souvent considérée comme un ennemi devant être éradiqué à coups de poire à air et de chiffon antistatique. J'ai décidé de l'accueillir sur mes images, comme des molécules provenant de toutes les choses laissées par le temps dans l'espace.

La poussière nous montre qu'existe la lumière. Dans le rai qui tombe au sol, du haut d'un oculus, la poussière semble nous montrer l'idéale existence d'une lumière qui serait épurée des objets qu'elle rend visibles : entre un vent d'éther et la fluidité sans but d'infimes particules. Il ne s'agit que d'une fiction, bien sûr, car l'objet loin d'être épuré est bien là et c'est la poussière elle-même. Mais, il s'agit d'une fiction tangible, ou presque, insaisissable précisément quoique tactile. La poussière nous montre surtout qu'existe un lien profond de la lumière avec la suspension, avec le suspens. Le suspens qui serait comme la substance même de cette lumière-là. Suspension et suspens, mots très proches, en appellent un troisième dans cet ordre d'idées d'un quelque chose de suspendu en l'air, subtil, sans socle, au-dessus et tout autour de nous : c'est le mot « superstition » qui signifie d'abord le fait de se tenir au-dessus, le fait de surplomber. (Didi-Huberman, 1998, p.57-58)



Figure 6.6 Janie Julien-Fort, 2010, *Amas rouge*, épreuve chromogène, 50 x 60 cm.

6.1.4 Connecter les points de l'univers

Les éléments référentiels cherchent à interagir de manière signifiante au sein de mes constellations. Une multitude de croisements de sens qui s'appliquent à produire une infinité de relations lointaines s'organise autour de ces éléments. Situés à mi-chemin entre le visible et l'imperceptible, ces ensembles donnent à voir des tableaux à la fois moléculaires et cosmiques.

Se posant comme une fable mystique, le film *The Tree of Life* (2011) de Terrence Malick nous propose également un amalgame d'images éparées. Par un enchaînement de séquences évoquant la genèse du monde et l'origine de l'existence humaine, Malick nous confronte à la grandeur de l'humain et à son statut de simple créature mortelle. Dans ce récit, les êtres vivants font partie d'un tout cosmique dans lequel les infimes particules trouvent une place au sein de l'univers.

Une des particularités de l'image photographique est de présenter des fragments de temps et d'espaces réels. Fernandez Carrera (1986) avance que la photographie reste pour lui « le désir enfoui en chaque individu de l'espèce de sortir le corps de sa réalité dans le but de le placer d'une façon ou d'une autre dans "tout l'univers" ». (p. 62) C'est précisément ce que je tente de faire par mes constellations d'images. Je cherche ainsi à établir des formes associatives ouvertes et des points de contact inédits. J'organise à ma manière les points de l'univers pour créer des alliances entre la fiction et la réalité. Faire de la photographie est pour moi une tentative d'extraire des fragments d'espace et de temps du visible pour m'en détacher et les réorganiser dans un ensemble dynamique. La mise en espace permet au spectateur par diverses associations et déplacement de tisser du sens entre les différentes photographies. L'infiniment grand se confond à l'infiniment petit. Les portraits cohabitent avec des paysages, des éléments de la nature et des images abstraites pouvant être à la fois célestes ou moléculaires, comme si chaque image pouvait être contenue dans celles qu'elles avoisinent.

6.1.5 Le titre de l'exposition

Le titre *Le spectre des lucioles* évoque une rencontre de temporalités, ainsi que l'émergence de lointaines lueurs. J'ai le souvenir d'enfance d'un jeu qui consistait à capturer des lucioles à la tombée du jour dans l'espoir d'en faire une lanterne. Je devais chaque fois me résoudre à libérer ces petits corps captifs voués à l'asphyxie. Je garde en mémoire le spectacle de cette explosion d'étincelles et de scintillements qui s'évanouissent à l'horizon. Aujourd'hui,

j'aime lier métaphoriquement cette idée de capture d'insectes à la «capture» (captation) d'images.

6.2 Mise en contexte : résistance

Il ne s'agit ni plus ni moins, en effet, que de repenser notre propre « principe espérance » à travers la façon dont l'Autrefois rencontre le Maintenant pour former une lueur, un éclat, une constellation où se libère quelque forme pour notre Avenir lui-même. Bien que rasant le sol, bien qu'émettant une lumière très faible, bien que se déplaçant lentement, les lucioles ne dessinent-elles pas, rigoureusement parlant, une telle constellation? (Didi-Huberman, 2009, p. 51)

Cette allusion aux lucioles me permet de tisser certaines relations avec l'ouvrage *La survivance des lucioles* de Georges Didi-Huberman. L'auteur y tisse des liens métaphoriques entre la survivance des lucioles et les lueurs survivantes des contre-pouvoirs qui nous ont guidés à l'aveugle dans les méandres de la résistance aux projecteurs aveuglants de la société du spectacle et de l'Histoire. À la manière des lucioles, ces lueurs scintillent dans l'ombre, mais sont invisibles sous les faisceaux lumineux des médias de masse. L'auteur appuie entre autres son argumentation sur l'ouvrage *Dream under Dictatorship* (1943) de Charlotte Beradt, recueil de récits de rêve fait par ses contemporains en Allemagne entre 1933 et 1939 sous le III^e Reich. Il constate que « les images rêvées sous la terreur deviennent alors des images sur la terreur » (p.119) révélatrices d'une vérité cachée. Ainsi, il affirme que « les "images-lucioles" peuvent être regardée, non seulement comme des témoignages, mais encore comme des prophéties, des prévisions quant à l'histoire politique en devenir ».

Faire de la photographie analogique et expérimentale constitue à mon point de vue une forme de résistance à la prolifération actuelle des images. Ma pratique se situe précisément à contre-courant de cela. Je refuse systématiquement le système du jetable et du double emploi. Je choisis la latence des images plutôt que leur instantanéité, je choisis leur matérialité plutôt que leur transparence. Par ces choix, je cherche à approfondir ma réflexion sur le photographique en repoussant le principe fondateur de la trace aux limites du perceptible.

Susan Sontag (1973/2008) écrivait que nous constituons une « histoire à partir de nos détritiques ». Elle compare la modernité à « l'abondance jonchée d'ordures » décrivant l'Amérique « célébrant la libération qu'offre une société dont la conscience se construit, au coup par coup, à partir de débris et de rebuts » (p. 103). À l'ère de la mondialisation, le phénomène est devenu planétaire, la culture du périssable est omniprésente. Nous vivons dans une époque où l'essentiel disparaît dans l'abondance. Un objet est maintenant désuet avant d'avoir été consommé, une photographie, dès qu'elle a été prise, est en quelque sorte périmée. La photographie est maintenant pratiquée par la plupart des gens et se présente davantage comme « un rite social, une défense contre l'angoisse et un instrument de pouvoir ». (p. 22) On se crée une forme d'existence imaginaire à travers elle par le biais des réseaux sociaux, ainsi que par l'expérience du monde que la caméra nous procure.

Plusieurs artistes contemporains tels que Christopher Williams, Tacita Dean et Eileen Quinlan abordent dans leurs œuvres les changements de signification de la photographie contemporaine à l'ère du tout numérique par un travail sur la matérialité photographique. Chacune de leurs œuvres soulève la question de la valeur des photographies à l'ère de leur prolifération. Dans un imaginaire contemporain guidé par la culture de l'instantané, faire de la photographie argentique est un acte politique dans son rapport à la durée, sa contiguïté avec la réalité et la latence de l'imaginaire qu'elle propose.

En conclusion, j'ajouterai que les espaces imaginaires qui sont convoqués à l'intérieur de mes installations photographiques cherchent également à faire prendre conscience de la réalité dans laquelle nous sommes immergés. Ils évoquent sa précarité vécue et transmise par le biais de la matérialité photographique. L'acte de résistance ultime ne serait-il pas cependant celui de créer? Comme l'a si bien dit Gilles Deleuze (1988), « créer, c'est résister ».

CONCLUSION

L'exposition *Le spectre des lucioles* présente le résultat de mes recherches sur les dimensions spatiale et temporelle de la matière photosensible dans un contexte dominé par l'imagerie numérique. J'ai ainsi cherché à explorer en profondeur certaines possibilités plastiques qu'offre la matière photosensible en travaillant mes prises de vue de manière artisanale, en explorant le potentiel de diverses expérimentations chimiques et en élaborant un dispositif d'installation qui répond à l'ensemble des gestes qui composent mon processus de création.

Ce mémoire traite de sujets tels que ma fascination pour la matière photosensible et le phénomène de l'« aura » photographique. Je m'intéresse également à l'importance de la latence et de l'incubation dans mon processus de création. J'explique comment cette dimension temporelle se reflète sur les images par la présence de vestiges et de flou. J'analyse ensuite le rapport que j'entretiens avec les divers espaces investis dans ma recherche, soit le monde extérieur, la chambre noire, l'atelier et l'espace d'exposition. Je tâche de définir comment les traces et les cicatrices sur la surface de l'image influencent la perception de mon travail pour y introduire une dimension fictive et affective nous ramenant à la précarité de notre existence. La figure symbolique du spectre me permet par la suite, d'aborder la connivence métaphorique entre la mort, la lumière, les fantômes et la photographie. Je termine ce mémoire en décrivant mon exposition de fin de maîtrise, *Le spectre des lucioles*, en analysant les éléments qui y sont présentés afin de procéder à une mise en contexte de ma pratique de la photographie qui s'inscrit dans la lenteur à une époque où les images prolifèrent à une vitesse fulgurante.

L'objectif de ce mémoire était d'explorer l'influence des spécificités matérielles, spatiales et temporelles de la matière photosensible sur la recherche création. Pour cela il a fallu organiser mes images, accumulées au fil de diverses expériences, dans un ensemble cohérent. Dans le cadre de cette recherche, j'ai privilégié une approche expérimentale. Ma méthode de

travail s'est ainsi développée par essais et erreur en tirant profit de la latence du médium et de diverses périodes d'incubation. Le dispositif de présentation finale m'a permis de créer une forme de synergie entre les photographies, qui sont organisées à la manière de constellations. Mon travail cherche ainsi à créer des univers intrigants peuplés de fantômes qui se fondent dans la matérialité de l'image.

J'en conclus que les propriétés particulières de la matière photosensible influencent la direction que prennent mes projets. L'attitude d'ouverture à l'instabilité du médium que j'entretiens dans ma démarche artistique me permet de travailler avec les imprévus qui surviennent et d'en tirer profit dans l'œuvre. Dans mes recherches à venir, je compte poursuivre mes investigations par diverses explorations complémentaires de la matérialité de l'image. Je souhaite développer un projet à l'aide d'expérimentations réalisées sur de la pellicule cinématographique. Je pense travailler la dimension du mouvement pour créer des interventions *in situ* en intégrant la projection à mes dispositifs de présentation.

RÉFÉRENCES

- Barthes, R. (1980). *La chambre claire : Note sur la photographie*. Mayenne : Éditions de l'étoile, Gallimard, Seuil.
- Baudrillard, J. (1997). The Art of disappearance. Dans N. Zurbrugg (dir.) *Jean Baudrillard: Art and artefact* (28-31). Grande-Bretagne: SAGE.
- Baudelaire, C. (1975). Le Rêve d'un curieux. Dans C. Baudelaire. *Les Fleurs du mal*. Dans *Baudelaire : Œuvres complètes* (C. Pichois, annot.) France : Gallimard. (Original publié en 1857), 128.
- Benjamin, W. (1996). Petite histoire de la photographie. Dans (A. Gunthert, trad., nouv. éd.) *Études photographiques*, (1), par. 6. (original publié en 1931). Consulté à l'adresse <http://etudesphotographiques.revues.org/index99.html>
- Dean, T. (artiste). (2006). *Kodak*. [film]. Consulté à l'adresse : http://ubu.artmob.ca/video/Dean-Tacita_Kodak_2006.mp4
- Deleuze, G. Guattari, F. (1980). *Capitalisme et schizophrénie 2 : Mille Plateaux*. France : Éditions de Minuit.
- Deleuze, G. Parnet, C. Boutang, P.-A. (producteur et réalisateur). (1988). R comme résistance dans *L'abécédaire de Gilles Deleuze avec Claire Parnet*. [téléfilm documentaire]. France : Arte. Consulté à l'adresse : <http://www.youtube.com/watch?v=Y-9AcF2ekio>
- Didi-Huberman, G. (2009). *La survivance des lucioles*. France : Les Éditions de Minuit.
- Didi-Huberman, G. (1998). *Phasmes : Essais sur l'apparition*. France : Les Éditions de Minuit.
- Fernandez Carrera, G. (1986). *La photographie, le néant: digressions autour d'une mort occidentale*. France : Presses universitaires de France.
- Flusser, V. (2004). *Pour une philosophie de la photographie*. France : Circé.
- Lamarche, B. (commissaire), Rannou, P. (commissaire), Michel, F. (dir.), (2008). *La photographie hantée par la photographie spirite*. [catalogue d'exposition] Rimouski : Musée régional de Rimouski.
- Liakou, A. (2009). Le réel et les images de cicatrices dans la photographie contemporaine dans F. Soulages (dir.) *Photographie et contemporain: À partir de Marc Tamisier*. (p. 137-144) Paris : L'Harmattan.
- Malick, T. (réalisateur). (2011). *The tree of life* [film]. États-Unis: Fox Searchlight Pictures.
- Marks, L.U. (1997). Loving a disappearing image. *Cinémas : revue d'études cinématographiques*, 8(1-2), 93-111. Consulté à l'adresse <http://id.erudit.org/iderudit/024744ar>

- Papadimitropoulos, P. (2010). *Le sujet photographique*. Paris : L'Harmattan.
- Rouillé, A. (2005). *La photographie : entre document et art contemporain*. France : Gallimard.
- Santini, S. Dufaux, P. (2009). La disparition comme mode d'apparition, *Spirale*, (226). p. 4-5.
Consulté à l'adresse : <http://id.erudit.org/iderudit/17223ac>
- Sontag, S. (2008). *Sur la photographie*. (Blanchard, P. trad., nouv. éd.) France : Christian Bourgois éditeur. (original publié en 1973).
- Tisseron, S. (1996). *Le Mystère de la chambre claire : Photographie et inconscient*. France : Flammarion.
- Van Lier, H. (2005). *Philosophie de la photographie*. Argenton-sur-Creuse : Les cahiers de la photographie.



Le spectre des lucioles

Janie Julien-Fort

Lauréate du prix FSSB 2012

Le spectre des lucioles

Janie Julien-Fort

Lauréate du prix FSSB 2012

21 novembre – 22 décembre 2012

Vernissage : Mercredi le 21 novembre, 18h

November 21 – December 22, 2012

Opening: Wednesday, November 21, 6 p.m.

Visitez notre site Internet
Be sure to visit our Web site

www.fssb.ca

R É Z I N
www.rezin.com

**GALERIE
SIMON
BLAIS**

5420, boul. Saint-Laurent, local 100, Montréal, Qc
www.galeriesimonblais.com
info@galeriesimonblais.com
514 849-1165

Madone (6h à 7h), 2010, épreuve chromogène, 60 x 50 cm
© Janie Julien-Fort, 2012